LISA DE SCHLEGEL

ANDREA SOLARIO

CON VENTISEI ILLUSTRAZIONI
IN QUINDICI TAVOLE FUORI TESTO

EDITORI ALFIERI & LACROIX - MILANO
1913

ANDREA SOLARIO - Madonna col Bambino.
Milano. Galleria Crespi. (Fot. Anderson).

LISA DE SCHLEGEL

ANDREA SOLARIO

CON VENTISEI ILLUSTRAZIONI
IN QUINDICI TAVOLE FUORI TESTO

EDITORI ALFIERI & LACROIX - MILANO
1913

Cosa bella mortal passa e non d'Arte

LEONARDO DA VINCI.

Fra gli artisti più insigni che fiorirono nel glorioso periodo lombardo dell'età d'oro, dobbiamo annoverare senza dubbio Andrea Solario e Bernardino Luini.

E mentre su quest'ultimo sono state pubblicate delle opere innumerevoli, il più potente, il più originale tra i due non ha ancora trovato il suo biografo. Nè si sa a qual motivo attribuire il lungo silenzio dei critici, tanto più che l'artista godeva già grande fama tra i contemporanei.

Il Vasari gli dedica parole di gran lode, ritenendolo « *pittore e coloritore molto vago, eccellente e amatore delle fatiche dell'Arte* ».

Ma forse la ragione per cui la critica moderna non è ancora riescita a rendergli giustizia, è da trovare in parte nel fatto che il nostro maestro spesso fu confuso con altri pittori, quali Cesare da Sesto, Bernardino Luini, Bartolomeo Veneto; più spesso ancora col biondo e bel discepolo di Leonardo, Andrea Salaino; e, ciò che gli rende maggior onore, col grande fiorentino stesso. E non basta; a Napoli, fino ai nostri giorni, egli è rimasto fuso in una sola persona col pittore veneto Antonio Solario, compagno di Bartolomeo Montagna, soprannominato lo *Zingaro*. Gli affreschi eseguiti da questo strano e leggendario pittore per il chiostro di S. Severino a Napoli furono attribuiti senz'altro al nostro maestro (1).

---

(1) Scrissero su Antonio Solario: ROGER FRY, nel *Burlington Magazine*, vol. 1, fasc. III, maggio 1903, pag. 358. — BERNHARD BERENSON nel *Burlington Magazine* del medesimo anno, vol. 2, fasc. I, p. 114. — LUIGI SERRA ne l'*Arte*, fasc. IX, 1906, pag. 206 e segg. — In ultimo ETTORE MODIGLIANI pubblicò nel *Bollettino d'Arte* del 1907, fasc. XII, pag. 1, un articolo efficacissimo nel quale portò maggior luce intorno alla figura del leggendario pittore.

Proveremo noi di rivendicare la memoria di quell'artista attraente sotto diversi punti di vista, studiando le sue opere in ordine cronologico. Ma prima di fare ciò daremo un breve cenno intorno alla sua vita.

Le notizie arrivate a noi sono scarse. Non conosciamo l'anno della sua nascita e nemmeno quello della morte.

Discendente da celebre famiglia d'artisti milanesi, Andrea nacque intorno al 1460 (1). Non si sa chi sia stato il suo primo maestro, ma si suppone che Andrea ricevesse i primi insegnamenti nell'arte dal fratello maggiore, Cristoforo, insigne scultore ed architetto. Era quel Cristoforo, soprannominato il *Gobbo*, di cui fa cenno il Lomazzo in un sonetto che dice:

« Cristoforo *Gobbo* scultore
« egregio a' tempi nostri
« del qual Vinegia tien
« l'antica madre » (2).

Per ragioni che noi non conosciamo Cristoforo nel 1490 lasciò Milano per stabilirsi a Venezia, e Andrea lo seguì nella nuova dimora (3).

Nel 1493 poi, essendo rimasto libero per la morte di Antonio Mantegazza il posto di scultore ducale, Ludovico Sforza per mezzo di Marchesino Stagna nominò successore Cristoforo Solario (4). Egli accettò l'incarico e nell'ottobre del medesimo anno rimpatriò assieme con Andrea.

È questa la prima notizia documentata che abbiamo dell'artista. La seconda, di massimo interesse storico, è quella della sua andata in Francia, al servizio del Cardinale George d'Amboise, ministro di Luigi XII per decorarvi la cappella del suo Castello di Gaillon in Normandia.

Sul principio il Cardinale aveva espresso al suo nipote Charles d'Amboise, allora governatore di Milano il desiderio che tale lavoro fosse affidato a Leonardo; ma questi trovandosi in quel momento troppo occupato in altri lavori, rifiutò l'offerta, ed il Maresciallo, invece del grande fiorentino, gl'inviò il pittore più valoroso della Lombardia.

---

(1) Il VASARI pone la sua nascita intorno al 1458, il Morelli verso il 1460.

(2) La parola *antica madre* si deve riferire ad una statua di Eva eseguita da Cristoforo per una chiesa di Venezia.

(3) Il RIO suppone che la ragione dell'allontanamento di Cristoforo da Milano sia da vedere nella preferenza che si volle dare allo scultore Amadeo per la direzione dei lavori del Duomo, supposizione che non è stata confermata da nessun documento.

(4) Vedi GIROLAMO LUIGI CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorivano in Milano*, Milano 1859. — FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *I Solari architetti e scultori lombardi del secolo XV*. I. volume. *Italienische Forschungen*. Berlino, 1906.

Andrea partì nell'agosto del 1507 per Gaillon, data che si è potuta rilevare da un libro di spese del Castello, e vi rimase fino al 29 settembre 1509 (1).

In questi diciassette anni, dal primo apparire dell'artista a Venezia, nel 1490, alla sua andata in Francia nel 1507 si svolge il periodo più importante della sua operosità artistica. Giacchè dentro questi termini abbiamo da registrare una serie di sei opere firmate, sufficiente a darci un'idea chiara della sua personalità artistica.

Alcuni critici, fra cui il Morelli, suppongono che Andrea, dopo il soggiorno in Normandia, si sia recato nella Fiandra per la ragione che gli ultimi suoi lavori dimostrano forti influssi d'arte d'oltremonte.

A noi non sembra necessario di supporre questo viaggio: prima di tutto perchè i caratteri fiamminghеggianti s'incontrano già nelle prime opere dell'artista (2), poi perchè essi possono bene derivare dal contatto avuto con artisti stranieri a Venezia. Perciò noi siamo piuttosto disposti a credere che Andrea, finito il suo incarico a Gaillon, sia ritornato in patria per unirsi col fratello Cristoforo al quale noi lo sappiamo legato fino dall'infanzia.

Intorno agli ultimi anni dell'artista regna un perfetto buio. Sappiamo solamente dal Vasari che, mentre egli conduceva a termine la grande opera dell'*Assunzione* per la Sagrestia della Certosa di Pavia, fu sorpreso della morte.

Probabilmente la data di essa morte è intorno al 1520, giacchè l'ultimo suo dipinto datato (la piccola *Fuga in Egitto* della Galleria Poldi Pezzoli di Milano) è del 1515 e per la grande opera dell'*Assunta* di Pavia gli devono essere occorsi diversi anni.

* * *

Dopo questi brevi cenni biografici occupiamoci delle sue opere. Esse si possono raccogliere in due gruppi: soggetti religiosi e ritratti.

Dei soggetti religiosi dobbiamo prendere in esame la serie delle Madonne col Bambino e quella degli *Ecce Homo*.

Noi cominceremo il nostro studio dal primo gruppo, cioè da quello delle *Madonne*.

La più antica incontriamo nella Galleria Poldi-Pezzoli, ed è frutto del primo soggiorno di Andrea nella Laguna, eseguito secondo ogni probabilità tra il 1491 e 1492.

L'influsso di Alvise Vivarini e in piccola parte di Giambellino sono visibili. Un confronto con la *Madonna* della Coll. Lœser (ora nella Nat. Gall. di Londra) e con quella di Giovanni Bellini della Coll. Mond (ora nella Nat. Gall.) riescirà persuasivo (3). Vediamo la Vergine ritta, di

---

(1) Vedi DELVILLE, *Comptes de Dépenses de la costruction du Chvteau de Gaillon.*
(2) Di ciò da prova evidente la *Sacra Famiglia* del 1495 nella Galleria di Brera.
(3) Vedi *L'Arte* 1911, fasc. III, pag. 162. *La collezione Mond.*

fronte ad un parapetto sul quale siede il Bambino che tiene tra le mani un libro aperto, vestito di una camicia bianca: una fascetta gli gira intorno al corpicino. I suoi occhi addolorati si fissano intensamente su quelli della madre quasi egli volesse rivelarle i suoi tristi presentimenti; e la bocca semi aperta accompagna meravigliosamente questo muto linguaggio, mentre Maria si china dolcemente verso di lui e gli sorride.

In nessuna delle altre Madonne il Solario ha saputo imprimere al soggetto un carattere tanto profondamente religioso: così da unire misticamente la Madre al divin Figlio.

Nell'anno 1495 abbiamo la prima opera datata e firmata dall'artista: la piccola pala d'altare eseguita per la chiesa di S. Pietro Martire di Murano ora nellaGalleria di Brera (1):

ANDREAS MEDIOLANENSIS
1495
F

La Vergine seduta all'aperto in un paesaggio roccioso tra S. Girolamo e S. Giuseppe, tiene sulle ginocchia il Bambino Gesù. L'ovale del volto è alvisiesco ma il tipo matronale e grave non può nascondere l'origine lombarda. In ogni modo noi non vediamo in questa Madonna l'influsso di Leonardo, come vuole il Morelli. Il Bambino già grandicello è di una vitalità meravigliosa. Egli fissa gli occhi con un sorriso maliziosetto su S. Girolamo come volesse chiedere al santo la spiegazione della sua presenza.

Più evidente che nel volto della Madonna, l'influsso di Alvise si rivela nella figura del Bambino, che dimostra analogie strettissime con uno dei putti della pala d'altare nella chiesa del Redentore in Venezia. Identico è il modellato della testa col nasetto voltato in su, identica pure l'ingenua espressione infantile. Il modo poi con cui Maria stende la mano sinistra sotto il piedino del Divin Figlio, è un particolare al quale si attennero gli scolari del Bellini con una certa predilezione. I due Santi invece rivelano come Andrea già sul principio della sua carriera artistica, non sia rimasto estraneo a certi influssi d'arte d'oltremare. Specialmente la figura di S. Girolamo ricorda ad evidenza i modelli di Alberto Dürer.

Alquanto posteriore a questa Sacra Famiglia è la *Madonna* della Galleria Crespi di Milano. Anche in questa composizione Andrea si attenne in gran parte alle forme venete, sopratutto nel motivo della tenda rossa che fa sfondo al divin gruppo e si apre dal lato sinistro sulla veduta di un paese con alberi autunnali.

---

(1) Il quadro passò nell'anno 1811, per decreto del vicerè Eugenio Beauharnais, nella Galleria di Brera.

Il tipo della Madonna è somigliante a quello della Galleria Poldi descritto poc'anzi; ma le forme si sono fatte più tondeggianti, e pare che qualche leggero influsso fiammingo siasi introdotto nella composizione. Maria, dai lineamenti giovanili, si china con verginale pudore sul Bambino lattante che essa tiene con ambo le mani, mentre questi, incosciente della sua divina missione, fissa la madre da sotto in su, tutto occupato nel succhiare il latte.

È un Bambino piacevolissimo, dalle carni chiare, trasparenti, i capelli biondi d'ocra. La disposizione del manto turchino sul capo della Vergine che scende simmetricamente sulle spalle, è simile al quadro della Galleria Poldi; ma qui Maria si è liberata dal velo che le copriva la fronte, e fa vedere la capigliatura. Morbido ed elegante è il disegno delle mani: esse s'imprimono dolcemente nelle tenere carni del Bambino senza ombra di durezza nel segno. Ci pare che il Solario nel tipo di questa Madonna rivolgesse gli occhi verso il passato mentre il Bambino è già un'affermazione nuova che porta in sè il germe dell'arte gloriosa del Rinascimento (1).

Questa Madonna è preziosa per noi. In essa sono già molti elementi per formare la celebre *Vierge au coussin vert.*

Prima di occuparci di questa, prendiamo in esame un altra Madonna alquanto anteriore, quella della Galleria Poldi che ci appare come il dolce trapasso tra la Madonna Crespi ed il capolavoro del Louvre. Nella composizione della Madonna Poldi il Solario si attenne ancora alle forme venete: il divin gruppo, come nel quadro precedente, è immaginato nel ricinto ricoperto dalla tenda classica. La Vergine meno umile, ma più ispirata, ha acquistato un candore squisito! Il volto si è fatto più ovale, il disegno più franco, più movimentato. Con una grazia indicibile essa porge il seno al pargoletto che sta adagiato su di un cuscino verde. Egli sosta dal succhiare il latte, ma senza allontanare le labbra, e guarda amorosamente la madre.

Ancora il consueto manto verde avvolge la testa della Vergine, ma un nuovo motivo entra già, benchè timidamente, nella composizione: quello dei capelli sciolti.

E sembra che di questa composizione il Solario vivamente si compiacesse poichè la ripetè un'altra volta rovesciata nel quadro che ora si trova nella Galleria Carrara di Bergamo. Ma la Vergine ha perduta qui la purezza e la idealità della espressione e le mosse del Bambino, così ingenue nel quadro della Galleria Poldi, riescono alquanto sforzate (2).

---

(1) A quest'epoca deve anche appartenere la Madonna con angeli musicanti della collezione del signor F. P. Richter di Londra di cui fa cenno il BERENSON nel suo *Lorenzo Lotto*, pag. 119. Noi non conosciamo il quadro.

(2) Esisteva altresì in Bergamo, presso la nobile famiglia Marenzi una *Sacra Famiglia* del Solario, passata da pochi anni in America.

Ed eccoci arrivati al grande capolavoro del Louvre: *La Vierge au coussin vert*, firmata: *Andrea de Solario fa.*

La composizione acquista una novità d'insieme straordinaria; lo studio della luce cresce, il colorito si fa più trasparente. I contrasti audaci dei colori, come il rosso ed il verde, danno alla pittura una espressione vivacissima, tutto sembra fatto di getto!

Maria, con amorevole sollecitudine, si china sorridente sul divin figlio e con un rapido movimento di tutta la persona avvicina dolcemente con la mano sinistra il suo seno alle labbra del pargoletto. Ha liberato dal grave manto il capo che è adorno di un panno attorcigliato; un velo le gira intorno al collo. La gioia intima sfavilla nei suoi occhi e sembra che il Solario si sia ispirato all'immortale esametro virgiliano:

« Incipe parve puer risu cognoscere matrem ».

Il bambino, squisitissimo nella naturalezza del movimento, corrisponde a quello del quadro della *Madonna* Poldi-Pezzoli, però qui il disegno è più movimentato, più ardito, l'osservazione più fine ed acuta.

Il modo con cui la Madonna allatta è simile a quello del quadro precedente. Ma la tenda classica è sparita e la scena si svolge all'aperto, sotto un gruppo di alberi che lasciano libera la veduta su d'un paese in lontananza.

Con mano vittoriosa Andrea rompe i ritegni e le esitanze quattrocentesche e seguendo l'esempio di Leonardo si rivolge alla natura (1). A questo gruppo di Madonne dobbiamo ancora aggiungere il quadretto della collezione Schweitzer di Berlino che rappresenta la Vergine seduta dinanzi ad un gruppo d'alberi col Bambino dormiente tra le braccia: *Ego dormio et cor meum vigilat.*

Più mesta, meno giovane di quella del Louvre, essa rivela nel volto un lontano ricordo dell'arte leonardesca mentre nel putto dormiente la reminiscenza dello stile di Alvise Vivarini è evidente (2).

Innanzi d'andar oltre, prendiamo in considerazione il gruppo importantissimo degli *Ecce Homo* che appartiene, come quello precedente, alla prima epoca dell'attività artistica del Solario.

Mentre nella serie delle Madonne il pittore si è rivelato sotto

---

(1) Davanti ad un' opera così importante nasce il desiderio di conoscere la sua storia e come sia passata nella Galleria del Louvre. In origine la Madonna ornava le stanze del Cardinale d'Amboise nel suo castello di Gaillon. Più tardi egli fece dono del prezioso dipinto ai Francescani di Blois. Questi nel 1619 lo cedettero a Maria de' Medici per una somma assai modesta, e la regina volendosi mostrare generosa fece eseguire per i Padri una buona copia dal pittore Jean Mosnier. Dall'oratorio di Maria de' Medici, la Vergine passava al Cardinale Mazzarino e dopo la sua morte presso il duca suo nipote. Poscia peregrinò nella Galleria del principe Carignano, e verso il 1774 entrava tra le meraviglie della Galleria del Re a Versailles.

(2) Una riproduzione di questa Madonna si trova in *Arte* 1899, pag. 147. Vedi l'articolo di GUSTAVO FRIZZONI.

l'influsso diretto di Alvise Vivarini e in piccola parte di quello di Giambellino, qui invece egli s' inspira quasi unicamente all' arte di Antonello da Messina. Ma non per contatto personale, come generalmente si è creduto, Andrea acquistò le forme del messinese, bensì per via indiretta, per mezzo di colui che, profondamente compenetrato dello spirito dell'arte antonelliana, l'aveva reso italiano: Alvise Vivarini.

E non può essere altrimenti, perchè nell'epoca in cui il Solario arrivò a Venezia, Antonello era morto da diverso tempo (1).

Forse col piccolo quadro del Cristo della Galleria Cook di Richmond, che fu creduto per molto tempo opera di Antonello da Messina, Andrea dava principio alla serie dei suoi *Ecce Homo*.

Il quadro è copiato da quello di Antonello dell'Accademia di Venezia. Nel copiarlo devotamente il Solario ne addolcì le durezze del volto e lo rese più ideale. La trasparenza del colore, la finezza dell'esecuzione fanno escludere che si tratti di una replica di mano del messinese (2).

Nella Galleria Crespi un quadro sopra ogni altro richiama la nostra attenzione: la mezza figura di un Cristo coronato di spine. Una chioma di capelli rossi fulvi avvolge la testa e scende inanellata sulle spalle.

Il Redentore è vestito di tunica rossa scollata rettangolarmente con orlatura d'oro.

Il dipinto deriva dall'*Ecce Homo* di Antonello nella galleria Spinola della Pellicceria di Genova. La costruzione della testa, il taglio degli occhi è il medesimo, ma lo spirito è ben diverso; è un Antonello sollevato dalla terra e portato nelle regioni celesti!

Attenendosi alle forme elementari del Messinese, Andrea crea una delle più solenni immagini che mai siano uscite da pennello d'artista.

Il Cristo dagli occhi lievemente gonfi dal pianto ci guarda e ci commuove con l'espressione del tranquillo dolore. Due lacrime cristalline gli cadono lentamente giù per le guance e sembra che dalle labbra leggermente aperte gli esca mezzo soffocata la parola.

Gli elementi religiosi ed umani si uniscono qui per produrre un accordo meraviglioso. Il Cristo si fa sentire divino con la squisitezza della sua grande umanità toccando diritto i nostri cuori col fascino della più profonda pietà. In confronto di questa sublime testa, il Cristo del quadro di Genova si riduce ad un povero essere mortale senza forza d' animo, la cui bocca leziosa dagli angoli tirati in giù poco ci persuade del suo martirio.

---

(1) Antonello morì nel febbraio del 1479, undici anni prima dell'arrivo di Andrea a Venezia.

(2) Fu GUSTAVO FRIZZONI il primo a riconoscere in quel dipinto la mano di Andrea e da toglierlo dal novero delle opere di Antonello da Messina. Vedi *L'Arte*, 1899.

Andrea, qui come in altre sue opere, si fa interprete dell'arte di Antonello senza mai imitarlo direttamente. E in questo consiste in gran parte la sua grandezza e originalità: ispirarsi e profittare prontamente di tutte le occasioni e di tutti gli esempi senza mai sacrificare la propria personalità. Posteriore forse di qualche anno è l'*Ecce Homo* della Galleria Poldi-Pezzoli.

Benchè in questa rappresentazione si noti una maggiore abilità di stile e di tecnica, tuttavia l'emozione diventa meno intima e personale.

L'uomo del dolore si presenta a noi mezzo nudo sotto il suo mantello da re per burla coronato di spine, lo scettro di canna tra le mani.

Egli guarda in basso con la bocca socchiusa come rapito in una lontana visione e dal volto, dai lineamenti quasi femminili spira una grande dolcezza. La nota tragica trova la sua espressione più forte nel pallore marmoreo delle carni. In tutta la composizione si rivelano i ricordi semi-fiamminghi di Antonello da Messina. Però, contemplando il quadro lungamente, noi ci accorgiamo dell' artificio della posa.

Andrea, nel voler perfezionare troppo le forme, perde la sincerità primitiva. E qui dobbiamo ricordare un piccolo *Ecce Homo* firmato dall'artista che fa parte della raccolta Johnson a Filadelfia, di cui il signor Perkins nella *Rassegna d'Arte* del 1905 a pag. 234 diede una buona riproduzione. Chiudiamo il gruppo degli *Ecce Homo* con quello bellissimo della Galleria Carrara di Bergamo, attribuito erroneamente a Cesare da Sesto e da Adolfo Venturi con buone ragioni restituito al nostro artista.

Benchè quest' opera appartenga ad un periodo più avanzato del Solario la parentela con le opere precedenti è evidente. La costruzione della testa corrisponde a quella del quadro Crespi, mentre il taglio caratteristico delle labbra rassomiglia in tutto a quello del Cristo della Galleria Poldi. Identica ne è la tecnica. È un'immagine di infinita tristezza e nel medesimo tempo di profonda penetrazione psicologica. La bella bocca socchiusa è increspata ad un fine sorriso e in questo sorriso il Solario ha saputo esprimere la rassegnazione ed il perdono. Vi è nell'insieme della composizione una maggior forza di verità che in quella del quadro Poldi. E non pare che in questa adorabile testa l'artista si sia in qualche parte ispirato alla figura di Cristo nella Cena, opera che egli devotamente copiò, e copiandola trasformò la sua ammirazione per il Vinci in attività? (1).

Ed ora è necessario di tornare alquanto indietro per prendere in

(1) Questo grandioso affresco del Solario deriva dal Convento di Castellazzo presso Milano. Fu il Bertini che lo fece trasportare dal muro sulla tela e esporre nell'ex Refettorio di S. Maria delle Grazie accanto a quello di Leonardo. Disegni del Solario per questo Cenacolo si trovano presso S. A. R. la Granduchessa di Weimar e sono otto fogli coloriti a pastello rappresentanti dieci teste di apostoli; mancano quelle del Cristo e dei due ultimi apostoli a destra.

esame un altro gruppo di opere eseguite egualmente prima del viaggio in Normandia; quello dei ritratti.

Il più antico che noi conosciamo è quello di Senatore veneto dipinto sotto l'influsso diretto di Alvise Vivarini, probabilmente tra il 1492 e 1493 (1).

La figura del Senatore ci si presenta dinnanzi su di un fondo di paesaggio monotono ed uniforme sol variato da due alberelli esili con scarse foglie autunnali che quasi simmetricamente si drizzano a ciascun lato del quadro.

È un uomo nè bello nè simpatico che guarda freddamente con quegli occhi celesti quasi senza espressione.

I contorni del volto sono duri e taglienti, non meno che quelli delle mani; uniforme e legnoso il colorito. Con grande morbidezza invece sono trattate le pieghe della tunica rossa dalle ombreggiature nere che sembrano come scannellate dentro la stoffa.

Questo dipinto ha poco di comune con gli altri ritratti del Solario: il crudo realismo che vi si manifesta è unico: non s'incontra più in nessuna delle sue opere posteriori.

A questo primo tempo dobbiamo anche ascrivere il ritratto del giovane gentiluomo imberbe della Galleria di Brera che segna un grande passo sulla via del progresso artistico.

In quest'opera come nel gruppo degli *Ecce Homo*, si rivelano i riflessi ben riconoscibili dell'arte di Antonello.

Seguendo l'esempio del messinese, il Solario palesa la passione del perseguire tutti i particolari, di concentrare l'attenzione nell'occhio e nelle labbra che sembrano tagliate come in una gemma.

È una creazione tutta spontanea, giovanile, piena di sincerità che ricorda in più d'un punto il capolavoro di Antonello della Galleria Borghese. Come in questo, lo sguardo vivo del gentiluomo di Brera ci attira, ci interroga, ci perseguita.

Identico in ambedue i quadri è il taglio del mento che, girato verso la destra, forma quasi un angolo acuto; identici l'ombreggiatura ed il modellato.

Vicino a questo ritratto di Brera io vorrei collocare il nuovo identificato Solario venuto alla luce poco tempo fa in Inghilterra (2). Il ritratto rappresenta un uomo anziano, dai lineamenti nobili, dagli occhi grandi ed espressivi che guardano verso lo spettatore. Anche qui, come nel quadro precedente, il Solario si attenne alle forme di Antonello; anzi questo ritratto richiama con evidenza l'altro della National Gallery di Londra del messinese, ritratto d'uomo di età media

---

(1) Il ritratto proviene da una raccolta privata di Genova dove passava sotto il nome di Giovanni Bellini.

(2) Il quadro fu riprodotto per la prima volta nel *Burlington Magazine* dell' agosto 1911.

che porta in testa un piccolo berretto e che si crede l'autoritratto dell'artista.

Forse nel nostro ritratto la penetrazione psicologica è meno forte del modello a cui il Solario s'ispirò; l'insieme però è trattato con maggiore signorilità. In ogni modo, il nuovo acquisto è per noi di massima importanza e caratteristico per lo sviluppo graduale dell'artista (1).

Un'opera nella quale il Solario ha raggiunto il più alto grado dell'arte sua è il ritratto del presunto Cancelliere Moroni della Galleria Scotti di Milano.

Affrancato quasi completamente dalla tutela di Antonello, il Solario vi acquista un personalità propria.

Il ritratto che finora era rimasto un semplice documento, prende come per incanto l'aspetto di un quadro.

Il cancelliere è rappresetato quasi di fronte innanzi ad un parapetto coperto di un tappeto turco; tiene nella mano destra una lettera e la sinistra appoggiata sulla tavola in una posa di gusto leonardesco.

Ha l'aspetto aperto, lo sguardo penetrante; una intelligenza vivida e forte traluce dagli occhi. La bocca decisa, alquanto sdegnosa, ricorda nel modellato caratteristico delle labbra piuttosto le opere del Vivarini che quelle del messinese (2), mentre nel taglio degli occhi si ravvisa ancora l'arte di Antonello.

Potentissimo il modellato della testa, espressivo e nervoso il disegno delle mani che stanno in pieno accordo con lo spirito del modello.

È notevole il gesto della sinistra: pare che essa voglia esprimere il pensiero intimo della persona.

Questo motivo delle mani appoggiate sul parapetto è una affermazione nuova nell'arte del Solario: la ricerca di dare al ritratto la realtà della vita. Al ritratto Scotti si può ricollegare quello di Girolamo Longone nella Galleria di Londra del 1505, ritratto doppiamente pregevole perchè firmato e datato dall'artista.

Anche in questo quadro come nel precedente il gentiluomo si presenta dinanzi ad un parapetto che chiude il quadro in basso e porta il motto seguente: *Ignoramus qualis fueris, qualis futurus sis, qualis studeas posse videri diu.*

Indossa una veste nera, molto semplice, il capo ha coperto di un berrettone del medesimo colore. Fulvi sono i capelli, bruno, quasi rossiccio, il colorito.

---

(1) Questo quadro è stato acquistato per una somma favolosa dai Museo di Boston.

(2) Siamo in perfetto accordo col signor Berenson il quale nella sua opera su Lorenzo Lotto trova nel modellato della bocca tutti i segni caratteristici dell'arte di Alvise e ce ne dà un' ampia spiegazione.

La luce scende dall' alto, illuminando fortemente da sinistra il volto e le mani, lasciando in ombra solo parte della guancia.

Il modellato si è fatto più compendioso, più disposto a larghezze, ma meno vigoroso e deciso di quello del quadro sopra descritto; è una fusione felice tra la intima impressione ed i mezzi tecnici.

Gl' influssi antonelliani si manifestano ancora negli occhi e nel segno deciso alquanto duro della guancia sinistra, mentre il taglio delle labbra, simile a quello del quadro Scotti, richiama l'arte di Alvise Vivarini.

Notevoli anche in questo ritratto sono le mani; esse si armonizzano nella tranquillità della posa, nella modellatura morbida, poco espressiva, col carattere placido e bonario del personaggio.

Fa sfondo al quadro un sorridente paesaggio con vaste praterie traversate da un fiume e sparse di cespugli. Nel primo piano al lato destro un albero solitario dal fusto esile ed alto, dalle foglie autunnali quasi di color d'oro nelle luci, stende i suoi rami su di un cielo luminoso e mattutino.

Da un lato sinistro una collina ripida, ricca di vegetazione che troviamo ripetuta in altri quadri dell'artista fa cornice al paesaggio.

Quasi contemporaneo è il ritratto di gentildonna della collezione della signora Hertz di Roma, ritratto che conferma le magnifiche doti artistiche del Solario. La bella dama è seduta in un' ampia seggiola in atto di suonare la mandòla. Essa guarda sorridente lo spettatore e la gioia intima della vita sfavilla nei suoi occhi vivaci. Veste un ricco costume di color verde intenso con sottomaniche a sbuffi rosso cinabro; una stoffa trasparente guarnita nell'orlo di nastrini neri gira intorno alla scollatura del vestito mettendo una nota morbida e dolce tra le carni alabastrine del petto ed il verde intenso dell'abito.

Porta in testa un' acconciatura simile ad un turbante; una collana di perle ne adorna il collo. Belle ed espressive sono le mani le quali, nel toccare le corde, hanno la flessibilità e morbidezza della viva carne.

In questo ritratto il Solario ha profuso tutto il suo senso di vivace coloritore, portando in armonioso accordo le tinte più opposte: tale il fresco verde dell'abito ed il rosso cinabro dell'estremità delle maniche sbuffate. Ed è appunto il contrasto dei colori che porta la nota gaia nella composizione: suona la leggiadra dama e cantano i colori intorno ad essa.

In questo ritratto magistrale (il solo ritratto muliebre che possediamo dell'artista), la natura lombarda di Andrea si riafferma potentemente (1).

---

(1) Il ritratto di giovanetta già nella Raccolta del marchese D'Addadi Arcore, ed ora passato per ordine del defunto nella Galleria Municipale di Milano, fu attribuito da Giovanni Morelli al nostro maestro. Ma non si può evocare il nome del Solario dinnanzi ad un'opera di così poca penetrazione e difettosità perfino nel disegno. Qui abbiamo dinanzi a noi il

Poco prima della sua partenza per la Francia il Solario eseguì il ritratto di Charles d'Amboise della Galleria del Louvre, che fu creduto per molto tempo opera del Vinci; e difatti lo sfondo di paese su cui spicca la figura, giustifica in qualche modo l'antica attribuzione. Non abbiamo più dinanzi a noi il paesaggio luminoso e gaio di carattere alquanto fiammingo del quadro precedente, bensì quello più mistico ed ideale di Leonardo. Il ritratto invece porta tutti i segni caratteristici dell'arte di Andrea. L'amico e protettore del Vinci si presenta di tre quarti, rivolto a destra, con l'espressione sonnolenta, il naso lungo, alquanto grosso alla punta. Le labbra voluttuose ed espressive corrispondono nel taglio caratteristico alvisesco a quelli del ritratto Longoni, così il colorito bruno, appena rossiccio del volto; colorito che fa vivo contrasto a quel bianco alabastrino della gentildonna nella collezione Hertz. Il disegno della guancia destra che gira ad angolo smussato invece ci ricorda un'altra opera del maestro, quella del Gentiluono imberbe della Galleria Poldi - Pezzoli. Ed è interessante il ritrovare in questo ritratto dell'Amboise, ultimo ritratto che possediamo del maestro, le reminiscenze di una delle più fresche opere giovanili.

* * *

Oltre il gruppo delle *Madonne*, degli *Ecce Homo* e dei ritratti ci resta da prendere in considerazione ancora alcune altre opere importanti, ugualmente eseguite prima della partenza per Gaillon.

Cominciamo con le due tavolette datate del 1499 della Galleria Poldi - Pezzoli, provenienti dalla Collezione di Giovanni Morelli. La prima rappresenta *S. Caterina*, la seconda *S. Giovanni Battista*. La Santa, dal profilo delicatamente modellato, dagli occhi abbassati, porta in sè tutto il carattere della scuola lombarda, mentre il S. Giovanni, nonostante il movimento spiccato leonardesco della mano destra, rivela ricordi non dubbi dell'arte antonelliana.

L'anno 1503 è rappresentato da un altro pregevole dipinto firmato e datato: la piccola Crocifissione della Galleria del Louvre (1). È un quadro alquanto freddo nella concezione, ma ricco di particolari.

Boltraffio con tutte le sue virtù e i suoi difetti. La paternità del quadro è così chiara, così evidente che non è neanche necessario di dimostrarlo. Basta osservare la mano gonfia, deforme che incontriamo sempre, ora più ora meno, nelle opere dell'artista. Fra i pochi studiosi che finora si sono occupati della figura del Boltraffio è Giulio Carotti, (vedi *Le Gallerie Nazionali d'Italia,* vol. 4). Egli attribuì il ritratto della collezione D'Adda giustamente al Boltraffio. Recentemente, in un articolo della *Rassegna d'Arte* del gennaio 1912, il MALAGUZZI - VALERI, con confronti efficacissimi confermò l' attribuzione al Boltraffio.

(1) Nel primo piano, al lato destro del quadro, su di una pietra, vicino al gruppo dei due soldati si legge: *Andre / as / Mediola / nensis / F. A. / 1503*

Il Cristo abbandonato su una croce assai alta attira appena lo sguardo. Questa croce, le cui dimensioni sproporzionate recano difetto alla composizione, deriva dalla Crocifissione di Antonello da Messina della National Gallery di Londra. Ma mentre il messinese rappresenta la scena lugubre in presenza di due persone sole, il Solario l'immaginò in un vasto paesaggio animato da un ricco corteo d'assistenti che fa forte contrasto col tragico soggetto.

La figura di guerriero nel costume pomposamente lombardo con calzoni bianchi a strisce nere, la folla del secondo piano e finalmente il bellissimo paesaggio con la idilliaca collina svizzera a destra del quadro, non ci permettono di osservare che distrattamente il gruppo con la Madonna svenuta.

Questa abilità dell'artista di trattare i minuti particolari con destrezza ed eleganza è un elemento rapito a pittori oltremontani.

Del 1506 ci è rimasta conservata un'opera importantissima *l'Annunciazione* segnata *Andreas de Solario F.*, con la data di quell'anno, che attualmente si trova nella raccolta del Signor Fairfax Murray di Londra (1).

La gentile e larga ospitalità usatami dal proprietario mi pose in grado di studiare a mio agio e sempre in piena luce il prezioso dipinto che può dirsi invero una « *perla da salotto* » (2).

Ciò che colpisce a prima vista è la vaporosità e trasparenza dell'atmosfera che si sprigiona da questa pittura e ondeggia come un fluido caldo intorno alle figure. Tutto è avviluppato in una luce rosea infinitamente dolce e il decoro della stanza avvalora meravigliosamente il pregio della composizione. Ci sentiamo trascinati come in un cerchio magico da questa scena mirabilmente rappresentata e, prima di interrogare, cediamo per un momento al fascino: ammiriamo lo stupendo capolavoro senza proferire parola.

La scena si svolge in una stanza signorile piena di silenzio e di calma religiosa e dove nessun ornamento distrae l'attenzione. A mano destra una alcova formata da eleganti colonnette di marmo giallo, drappeggiate con tende verdi che, rialzate, fanno vedere il letto della Vergine immaginato tutto di un color rosso carmisina molto nutrito. A mano sinistra, da una finestra aperta si gode la veduta di un vasto paesaggio che però nulla ha da fare con il nostro artista: esso è un aggiunto di epoca posteriore da cui si rivela con evidenza lo

---

(1) Il quadro, che misura 76 centimetri di altezza e 79 di larghezza, fu acquistato recentemente, dall'attuale possessore, in America, e prima che esso fosse esportato dall'Europa apparteneva alla collezione di M. Kay di Londra. Nella primavera del 1912 si trovava esposto in una *Loan-Exposition* nel Museo di Cambridge.

(2) Avverto gli amatori d'arte che la Casa Braun e C., ha di già pubblicato in fotografie inalterabili al carbone le riproduzioni di una gran parte della Collezione Murray e fra breve intende di mettere in vendita il complemento di questa interessante serie che fa parte di una delle più importanti collezioni private d'Inghilterra, della quale collezione è già dato un saggio nel Catalogo.

stile romantico del paesaggio secentesco. Però non ne viene disturbo all'insieme perchè quel paesaggio fu condotto dall'artista con tanta abilità di tecnica che anche all'occhio più esperto sfuggirebbe la modificazione, se il carattere del paesaggio medesimo non la rivelasse (1).

La Vergine all'apparire di Gabriele si è inginocchiata presso il tavolo dinanzi a cui stava leggendo, la mano sinistra stesa sulle pagine del libro aperto. Si presenta di fronte, il volto leggermente piegato verso destra. Indossa una tunica rossa chiara con la scollatura quadrata; un manto turchino di tinta intensa, smagliante, con risvolti bigio-chiaro avvolge le spalle e cade in ampie pieghe fino a terra. I capelli biondi, sottili e soffici come la seta, cadono inanellati giù per le spalle. Calda è l'intonazione del colorito e di dolcissimo impasto, rosee le guancie e la piccola bocca movimentata, quasi tremante.

L'angelo genuflesso, regge nella mano sinistra il giglio e la destra stesa verso Maria in atto di accompagnare col gesto l'evangelico saluto. Si vede di profilo, la testa leggermente alzata, lo sguardo fisso come di chi è incantato. Indossa una tunica di stoffa celeste pallido molto leggera, guarnita di strisce di color marrone scuro. Un manto rosso cupo gli cade dalla spalla sinistra e lasciando libera quella destra si aggruppa armoniosamente attorno al corpo.

Di una perfezione notevole sono le ali, sì per la tecnica come per il brillante accordo di colore: sono di un rosso fulvo di fuori e di un soave verde - grigiastro nella parte di dentro ed ogni piuma è accarezzata con cura tutta speciale. Esse ci danno veramente l'illusione di fare parte del sottile corpo di Gabriele e sembrano agitarsi come non fossero ancora fermate dal rapido volo.

In questa mirabile figura d'angelo Andrea supera sè stesso e sorpassa quella dell'*Annunciazione* degli Uffizî del Vinci a cui senza dubbio egli s'ispirò.

In ambedue i quadri l'angelo si presenta inginocchiato ed ha il manto drappeggiato nel modo identico intorno alla figura.

La fronte è coronata da una abbondante chioma di capelli che ricadono inanellati dietro le spalle e si nascondono nell'una come nell'altra opera dietro le ali del messaggero. Anche i volti dei due Gabrielli sono simili, ma quello del nostro pittore è più baldo, più espressivo, più padrone di sè, quello di Leonardo più timido, più infantile, che si dirige alla Vergine a capo chino, quasi temesse di pronunciare l'annuncio ad alta voce.

Ma soltanto in parte Andrea segue la via che Leonardo aveva

---

(1) Non può bene spiegarsi la ragione di questa modificazione, essendo il quadro in ottimo stato di conservazione; ed è da escludersi che il paesaggio sia stato fatto per rimediare a qualche danno. Potremo piuttosto argomentare che al possessore di allora il paesaggio del Solario sia apparso troppo semplice e che egli l'abbia sostituito con un altro che corrispondesse più al gusto moderno del tempo.

battuto nel quadro degli Uffizî. E mentre nella figura dell'Angelo egli si avvicina al grande fiorentino, nella rappresentazione della Vergine invece si attiene ancora alla vecchia tradizione della pittura quattrocentesca: il pensiero laico che già nella *Annunciazione* di Leonardo ha preso il sopravvento sul religioso, non s'afferma ancora nel nostro quadro. E mentre il Vinci presenta Maria gentildonna e non più in ginocchioni davanti al leggìo, ma seduta nobilmente in ascolto delle parole dell'Arcangelo, Andrea la fa rimanere l'umile ancella divota a Dio.

In questa Vergine Annunziata mi par di vedere, ancora degli influssi fiamminghi, sopratutto nelle abbondanti maniche che somigliano ad un grande ovale e nel drappeggiare del manto che, giungendo largamente a terra, forma un ammasso voluminoso di pieghe.

Giammai nelle sue opere precedenti Andrea seppe rendere con tanta e meravigliosa raffinatezza le diverse gradazioni del colore: egli pone accanto al rossastro della terra di Siena del pavimento, il rosso fulvo delle ali e quello cupo del manto di Gabriele, avvicinando poi in armonioso accordo il rosso chiaro ciliegia della veste di Maria a quello carmesino vellutato e profondo del letto. L'armonia è compiuta col trapasso dalle tinte calde inferiori e laterali al freddo del grigio argenteo della parete nella quale va sfuggendo la scena.

Dell' anno seguente abbiamo un' opera segnata e datata 1507: la *testa di S. Giovanni Battista* giacente su di un piatto di agata della Galleria del Louvre, finita secondo ogni probabilità ancora in Italia, poco prima che l'artista si mettesse in viaggio per la Normandia.

È una testa stupenda, dai lineamenti delicati e nobili che rappresenta piuttosto la pace del sonno che la rigidità della morte alla quale accenna solo il colore livido cadaverico. Le palpebre calate par che debbano fra poco riaprirsi e che dalle labbra mezzo aperte esca il respiro.

La modellatura del volto, specialmente il disegno del naso e quello degli occhi abbassati, dimostra ananalogie strettissime col Cristo di Bergamo (1).

Con la testa del Battista si chiude la prima fase dell'attivià artistica del Solario, con quella del Cristo di Bergamo si apre la nuova era (2).

* * *

Ed eccoci arrivati alla partenza per la Normandia. Il Castello di Gaillon ospitava allora tra le sue mura gli artefici più celebri della

(1) Il quadro fu dato in dono alla Galleria del Louvre nel 1878 dal signor Eugène Le Comte.

(2) Uno studio per la testa del Battista si trova egualmente nella Galleria del Louvre. È un disegno a tratti larghi, di uno stile purissimo, forse il più notevole che possediamo dell'artista.

Francia e dell'Italia occupati alla costruzione del palazzo che deve essere stato uno dei più magnifici dell'epoca (1). Il Cardinale aveva ispirato all'edificio l'impronta di quello stile ideale, tutto nuovo che passava come un sogno nella Francia e che trovò poi l'espressione più completa sotto il regno di Francesco I ed il soggiorno di Leonardo nella terra ospitale.

Di tutte queste meraviglie d'arte che apparirono come per incanto nel corso di pochi anni, nulla o quasi nulla è sopravvissuto sino a noi (2).

Gli affreschi del Solario disparvero insieme con altri tesori d'arte sotto le rovine del Castello e nessun documento è venuto a noi che ci dia la descrizione di queste pitture; perdita irreparabile, perchè noi non siamo più in grado di farci un'idea del valore artistico di Andrea come decoratore murale (3). Nonostante questa lacuna il soggiorno del Solario rimarrà sempre di massima importanza, perchè fu lui il primo a portare trionfante l'arte italiana nella Francia precedendo l'arrivo di Leonardo di ben dieci anni (4).

* * *

Per solito la critica moderna è disposta a credere che Andrea nei due anni del suo soggiorno a Gaillon, nel concentrare troppo le sue forze sopra la grande opera murale, perdesse in parte la sua vigoria.

È vero che in alcune sue pitture eseguite dopo il viaggio in Normandia, fra cui il *Cristo* della Galleria Borghese del 1511 (5), un principio di manierismo si fa sentire, però questo durò breve tempo. Difatti lo squisito quadretto del *Riposo in Egitto* eseguito nell'anno 1515

---

(1) Oltre il Solario erano ammessi al servizio del Cardinale due altri artefici italiani; il celebre scultore *Antoine Iuste*, fiorentino d'origine, il quale secondo i documenti vi lavorava negli anni 1508 e 1509, e *Lorenzo da Muggiano milanese*, scultore pur esso che ebbe l'incarico di eseguire la statua di Luigi XII. Vedi *La famille des Iuste en Italie et en France* par ANATOLE DE MONTAIGLON et GAETANO MILANESI.

(2) Furono salvate dal vandalismo rivoluzionario soltanto dodici statue d'alabastro rappresentanti gli apostoli, opera di *Antoine Iuste* che ora fanno parte della Galleria del Louvre.

(3) Sappiamo solamente che oltre alla decorazione murale, Andrea si era obbligato di dipingere per l'altare della cappella un quadro rappresentante la *Nascita di Gesù*.

(4) Mentre gli archivi mantengono un perfetto silenzio riguardo alla decorazione murale della cappella, un inventario della mobilia del Castello dell'anno 1540 ci indica i quadri che il Solario aveva portato dall'Italia o forse eseguito in parte durante la sua dimora a Gaillon. In questo inventario si legge così: « Tableaux; Ung petit tableau carré fermant de boys, couvert de verre, où Nôtre Dame monte aux cieulx. Ung aultre tableau, la Céne, faicte en toile en grandz personnaiges que feu Monseigneur fist apporter de Milan. Item ung tableau de cédre avec son couvercle, auquel est Dieu portant croix et audit couvercle le sacrifice d'Abraham. Item un gran tableau où est Saint Georges. Item ung tableau où est le trapassement de Nôtre Dame. Item ung aultre tableau où Dieu prye au jardin d'Olyves ». Vedi l'articolo di HENRY DE CHENNEVIÈRES nella *Gazette des Beaux Arts*, 1883, p. 48.

(5) Noi non conveniamo a questo proposito col Morelli che crede di dover togliere l'opera al nostro pittore per la sola ragione che i due sgherri hanno il tipo fiammingheggiante. Ma il grande critico non si è accorto che già nel fondo della piccola Crocifissione Andrea immaginò una figura simile a quella del soldato a destra del quadro nella Galleria Borghese. D'altronde la paternità del dipinto non è da mettere in dubbio perchè fu firmato e datato dall'artista nel tergo.

ci dà la prova evidente che l'artista seppe riacquistarsi l'antica vigoria ed originalità. Il Solario era tale tempera d'ingegno da trovare in se stesso gli elementi per modificarsi e per progredire.

Del resto lo stesso caso ci dimostrerà il quadro dell'*Addolorata* della Galleria Crespi, opera tarda del maestro (che appartiene al periodo dal 1511 al 1515) ma dove egli è nuovamente nel pieno possesso dei suoi mezzi tecnici.

Il modellato della testa è eseguito con squisita finezza, chiaro e luminoso è il colorito e di un impareggiabile smalto. Le mani conserte al seno, la Vergine guarda dinanzi a sè, tutta raccolta nel suo profondo dolore e sembra che essa sia in atto di seguire il Cristo nella Via Crucis (1).

Nel novero delle opere eseguite dopo il soggiorno in Normandia è da farsi rientrare un'altra *Addolorata*, quella della Galleria Poldi-Pezzoli erroneamente attribuita al Luini e da Adolfo Venturi rivendicata al nostro artista. Il dipinto alquanto posteriore a quello or ora descritto offre nella figura della Madonna più di un punto di contatto con quello della Galleria Crespi.

La nota tragica però è resa meno potente, ed il volto del Cristo, per quanto idealmente bello sia, non suggerisce in noi l'emozione dell'*Ecce Homo* della Galleria Crespi e di quello di Bergamo. In quest'opera Andrea ci commuove più per la bellezza delle forme e la raffinatezza della tecnica che per l'intimità del pensiero. Lo stesso direi del *Cristo benedicente* della Galleria Crespi che appartiene egualmente all'epoca matura della vita dell'artista.

Un quadro interessantissimo, la cui appartenenza ad Andrea qualche critico inglese ha creduto di mettere in dubbio malgrado che esso mostri delle analogie evidenti con altre sue opere, è la *Madonna* della Collezione Salting di Londra (ora nella National Gallery).

Basta accennare alle mani, alla nitidezza di esecuzione, quasi fiamminga, allo sfondo con gruppo d'alberi che sono quelli della *Madonna* Schweitzer e della *Vierge au coussin vert*. Osserverei inoltre che la testa della Vergine dagli occhi pensosi che guardano obliquamente fuori del quadro, trova forti riscontri con quella del *Cristo* della Galleria Borghese. Hanno gli stessi lineamenti, lo stesso ovale del volto e così pure la spartitura dei capelli. Questa Madonna è senza dubbio del medesimo tempo del *Cristo* della Borghese, perchè tale somiglianza di forme non potrebbe trovarsi in opere troppo distanti l'una dall'altra.

Del tutto caratteristico per la maniera del Solario è il particolare delle maniche gonfiate nel manto della Madonna che prendono la forma di un grande ovale, particolare che troviamo ripetuto nel quadro del-

(1) Questa immagine fu copiata, come si sa, dal pittore francese Simon Mailly di Châlons, e la copia è ora conservata nella Galleria Borghese. Vedi ADOLFO VENTURI *Le Gallerie Nazionali d'Italia*.

l'*Annunciazione* di Londra e in quello del *Cristo benedicente* della Galleria Crespi.

Assai attraente in questa Madonna Salting è il Bambino pel suo slancio meraviglioso, tutto cinquecentesco. L'artista ha saputo infondere in questo fanciullo cure tutte nuove, conferirgli una personalità propria, e, con osservazione sempre più fine, tutti i movimenti più simpatici dell'età prima. Non c'è dubbio, abbiamo dinanzi a noi un'opera autentica del nostro artista.

Intorno al 1512 il Solario eseguì i due quadretti che ora fanno parte della Galleria Poldi-Pezzoli. Essi rappresentano in mezze figure *S. Giovanni Battista* e *S. Antonio Abate*. Il primo che è raffigurato in un atteggiamento somigliante a quello del Battista dell'anno 1499, riesce di poca importanza, il secondo invece è una delle creazioni più delicate dell' artista, che già prelude alla stupenda testa di S. Giuseppe del *Riposo in Egitto* di cui ora ci occuperemo (1).

È questa l' ultima opera segnata dell' artista ed una delle più attraenti.

In un ameno paesaggio i fuggitivi hanno fatto sosta. La vergine piena di maestà e nobile dolcezza si china verso il divin figlio che le sta ritto sulle ginocchia, passandogli leggermente la mano sinistra sotto il piedino. È vista di profilo, ed i lineamenti classici del volto hanno la purezza di un cammeo antico, mentre il fanciullo dal viso paffuto, dalla espressione deliziosamente capricciosa, allunga la mano sinistra verso le frutta che S. Giuseppe genuflesso gli porge.

Una serenità, una poesia senza pari spira da questo fresco idillio famigliare e l'impareggiabile smalto del colorito aumenta l' effetto. La figura di S. Giuseppe, per solito trattato dai pittori del cinquecento come uno spettatore superfluo, qui nel nostro quadro entra veramente in iscena, diventa un personaggio eminentemente umano e simpatico.

Con quanta affettuosa cura non sa egli circondare il divin gruppo, e quanta felicità paterna non riflettono gli occhi e la bocca sorridente dalla quale sembra scoccar viva la parola? Qui Andrea è riuscito un'altra volta a sciogliersi dalle forme tradizionali e a dirci una parola nuova.

Il Burckardt nel Cicerone crede di vedere nel quadro degli influssi romani, ma non ci dice precisamente dove essi si manifestino, e noi non possiamo scorgere in nessum modo questi influssi. Nel paesaggio, come pure nella testa di S. Giuseppe, dipinta con tanta paziente diligenza e studiata esecuzione, l' influsso fiammingo è evidente.

---

(1) Sappiamo da documenti che il Solario dipinse le due tavolette intorno l'anno 1512 per ordine del Cardinale Federico San Severino al tempo della sua dimora in Milano. Lo stemma coronato delle insegne cardinalizie, che si vede dietro ciascuna di dette tavolette, serve a darne un indizio. Spetta al marchese Carlo Visconti Ermes di Milano il merito di aver determinato precisamente l'identicità dello stemma con quello dell'antica famiglia di San Severino di Napoli. Vedi *Archivio Storico dell'Arte*, 1890, pag. 235, G. FRIZZONI.

Il bambino invece è di pura origine lombarda e ricorda quello di Gaudenzio Ferrari nella Galleria Poldi-Pezzoli, *Madonna con quattro Santi*, però lo supera per la vivacità della espressione e la sicurezza del disegno.

Un'opera di grandissima importanza e che appartiene senza dubbio all'ultimo tempo del maestro è il quadro della *Pietà* che fa parte della Collezione di Lord Kinnaird in Iscozia.

Il permesso speciale del proprietario ci ha dato modo di offrire per la prima volta la riproduzione del quadro (1). Abbiamo creduto di poter classificare quest'opera prossima a quella dell'*Assunta* della Certosa di Pavia a cui dev'essere anteriore di poco tempo. Nel paesaggio che fa da sfondo alla scena tragica si vede la preparazione per quello, più vasto ed ideale, dell'*Assunzione*. Inoltre il tipo di *S. Giovanni Evangelista*, dipinto sotto il fascino di Leonardo, è prossimo al medesimo apostolo raffigurato nel quadro della Certosa; la figura poi di Nicodemo che si vede nel fondo del quadro, a mano destra, richiama quella del vecchio apostolo immaginato nel mezzo della medesima opera (della Certosa) dinanzi al sarcofago.

Chiara e di vera gravità lombarda apparisce la composizione. Pare che Andrea più che mai si sia imposto la calma per rendere con più efficacia la penetrazione del soggetto e l'intensità del dolore. Vediamo il corpo esanime del Redentore adagiato nel grembo della Madonna e sostenuto alle spalle da San Giovanni il quale guarda fisso ed astratto fuori del quadro. E qui, nel modellato del cadavere, il Solario ha saputo cogliere col più impressionante senso del vero i segni caratteristici della morte. Noi non abbiamo più dinanzi il volto mistico ed idealmente bello del Cristo delle opere precedenti, bensì uno studio coscienzioso del vero. La testa di Gesù si china pesantemente sul petto e già nel suo volto le tracce della decomposizione cominciano a mostrarsi; le muscolature delle guancie appaiono rilassate intorno al naso che si è allungato; senza dubbio il cadavere fu modellato dall'artista sul vero. La vergine vista di profilo appare nei lineamenti matronali sofferente e come estenuata dall'amara angoscia e dal lungo pianto. Essa raffigura bene il tipo della *Mater dolorosa* che ha raccolto l'ultimo respiro del figlio.

A mano sinistra del quadro, coi capelli sciolti sulle spalle, si è inginocchiata la Maddalena. Essa tiene pietosamente nelle sue mani quella destra del Salvatore e fissa con dolorosa espressione e come in preda a mal repressi singulti la salma divina. Dietro a lei ritta, la bella figura di Giuseppe d'Arimatea che contempla con profonda tristezza la scena lugubre.

---

(1) La fotografia messa a mia disposizione da Lord Kinnaird non essendo sufficientemente chiara per la riproduzione, ho pubblicato quella concessami con gentile pensiero dal *Burlington Fine Arts Club*.

A mano destra, nel primo piano si è curvata ai piedi del Salvatore una delle pie donne. Nel fondo Nicodemo e l' altra Maria che piangendo si nasconde in parte il viso col manto.

Tal'è il dramma concepito dal Solario: con dolore non ostentato ma profondo, non disperato ma rassegnato (1).

L'attività artistica di Andrea si chiude col capolavoro dell'*Assunzione* della Certosa di Pavia che egli lasciò incompleta nella parte superiore, perchè fu sorpreso durante il lavoro dalla morte, come già si è detto. L'opera fu finita nel 1576 da Bernardino Campi.

Il Morelli, invece, contrario alla tradizione, crede che il quadro abbia soltanto sofferto dei danni e che si tratti qui semplicemente di un restauro. Per avvalorare la sua ipotesi egli fa riflettere che i pittori per il solito cominciano col dipingere la parte superiore del quadro, e che quindi sarebbe logico di pensare che questa parte non poteva essere lasciata incompleta dall'artista. A me pare che il grande critico non abbia del tutto torto. Per sciogliere il problema studiamo il quadro stesso.

In questa grandiosa composizione più che in ogni altra opera si manifesta la fedele devozione di Andrea pel suo grande ispiratore Leonardo, la sua natura potente di assimilazione sempre avida di novità. Egli raccoglie nelle figure degli apostoli tutta quella grandezza morale che sentiamo vibrare in quelli della Cena. Li vediamo raccolti intorno alla tomba della Vergine esprimendo col gesto calmo ma espressivo le loro sensazioni di sorpresa e di meraviglia.

Un giovane apostolo, quello che fa vedere un lembo della veste di Maria, alza il braccio sinistro e con una mossa significativa verso il cielo sembra voler spiegare il fatto misterioso. Caratteristica assai è la figura del vecchio apostolo che compare colla testa alquanto nel fondo guardando pensieroso nella tomba. Si osservi la mossa della sua mano sinistra che apparisce dietro le spalle di S. Giovanni, mossa magistrale che dimostra con evidenza il suo stupore.

---

(1) Un disegno per questa *Pietà* possiede la Raccolta Malcolm (n. 334); esso fu pubblicato per la prima volta nell'*Archivio Storico* dell'anno 1897 dal signor Carlo Löser che riconobbe con occhio acuto in questo disegno la mano del Solario, benchè in quel tempo egli non avesse conoscenza del quadro che tratta il medesimo soggetto. Il confronto di questo disegno colla *Pietà* della Collezione di Lord Kinnaird mi mette in grado di poterne confermare l'attribuzione. Vediamo nel disegno le medesime figure disposte e avvicinate similmente intorno al gruppo centrale ma in atteggiamenti alquanto diversi da quelle del quadro. La composizione è più agitata, meno raccolta ed intima di quella del quadro d' Inghilterra. Il Cristo è sorretto alle spalle nel modo quasi identico, ma non da S. Giovanni bensì da Giuseppe d'Arimatea, mentre il discepolo prediletto sta piangente in fondo coprendosi il volto col manto, simile alla figura della Maria nell' opera suddetta.

La Madonna anche qui nel disegno tiene in grembo il cadavere del figlio ma, al contrario del quadro, l' abbraccia con passione. La Maddalena, seduta egualmente alla sinistra colla bocca semiaperta, le mani giunte, in preda ad una grande disperazione che fa contrasto col tranquillo dolore della medesima figura del quadro. Il paesaggio appena abbozzato corrisponde nelle linee generali a quelle del quadro e un gruppo di casamenti a torre ricorda quelli che vediamo apparire dietro a figura di Charles d'Amboise.

Mirabile la testa di S. Giovanni dal bell'ovale leonardesco, dalle chiome fluenti, che appoggiando ambo le mani sul sarcofago, si rivolge sorridente a S. Pietro che si vede genuflesso a mano sinistra del quadro in atteggiamento di contemplazione e di preghiera. Il gruppo di queste tre figure, quella del venerabile vegliardo in mezzo ai due floridi tipi giovanili, è imponente! Per rendere con più efficacia le figure degli apostoli giovani, l'artista ha tenuto nell'ombra quella del vecchio, illuminando con forte luce i volti dei due compagni e ne ottiene un effetto efficacissimo. Non meno attraente è la figura di S. Andrea dal viso finemente profilato, che richiama in qualche modo la figura di S. Giuseppe del *Riposo in Egitto*. Altrettanto caratteristico è l'apostolo a mano destra, rappresentato di fronte, dal bel tipo orientale che sembra preso dal vero mentre una luce assai viva li investe quasi tutti. Vi è nel gruppo una meravigliosa armonia unita ad una verità giusta e misurata nei movimenti.

L'aforisma del grande fiorentino, secondo il quale la pittura deve sempre accrescere il diletto di chi più la osserva, trova qui una conferma efficacissima (1).

Ed ora dopo aver studiato la scena che si svolge intorno al sepolcro, rivolgiamoci a quella che ha luogo nelle regioni celesti.

Vediamo la Vergine ritta sulla nube, con le mani alzate in atto di benedizione; la circondano un coro di angeli disposti nel modo più svariato. Sul davanti una schiera di cherubini sporge fuori fino oltre le braccia dalla nube che fa da piedistallo alla figura dell'*Assunta* portando una vivace nota decorativa di gaia gentilezza. Essi sono posti in comunicazione col rimanente del corteggio: notiamo sullo stesso livello, da ogni lato del gruppo descritto, due angioli in piedi occupati a soffiare con tutta la forza dei polmoni nella tromba per festeggiare l'evento. Un po' più in alto due serafini, leggeri come farfalle, si sono attaccati agli estremi lembi del manto reale; più sopra, prossimi alla Vergine, due soavissime angeli di forme femminee dalle grandi ali aperte prestano servizio d'onore alla loro regina, sollevando delicatamente il manto per facilitarne il volo, mentre nell'alto due altri angeli si librano a volo in linea orizzontale sostenendo la corona sul capo di Maria.

Di una grazia indicibile è il volto dell'angelo che si vede alla destra di chi guarda e che evoca in noi il ricordo di un' altra soave immagine dell' artista, quella della *Vierge au coussin vert*. Con gli occhi abbassati egli guarda sorridente in giù sul cherubino quasi volesse osservare se egli sta attento all' alto incarico.

---

(1) Mentre nell'*Assunta* del Tiziano gli sguardi degli Apostoli si volgono come inebbriati in alto verso la Vergine la cui ascensione al cielo è immaginata in un istante sospesa, qui nel nostro quadro tutta l'attenzione degli assistenti è concentrata intorno alla tomba, intorno al miracolo compiuto. La Vergine si è sottratta agli sguardi degli Apostoli, la sua ascensione apprtiene già al passato.

Questo cherubino prende una certa importanza per noi; essendo egli identico in tutto al Bambino della Madonna Salting ci serve di testimonianza all' ipotesi del Morelli che la parte superiore del quadro sia stata eseguita dal Solario stesso.

In codesto putto si risente il medesimo meraviglioso slancio cinquecentesco di quello del quadro accennato; identico è il movimento delle gambe e del braccio, come pure identica la posa della testa. Non meno significativa per l'arte del Solario è la figura dell' Angelo volante or ora descritto in cui l'artista ha profuso tutta la grazia, tutta la magia dell'arte sua.

Dove però a noi pare di vedere in parte la mano estranea, è nel volto della Madonna dalle forme tondeggianti che differiscono da quelle più allungate e nello stesso tempo più espressive ed ispirate dei due angioli volanti. Il rimanente della figura però è di quella idealità nelle proporzioni e di quella purezza delle linee da indicare il Solario come autore. Il modo poi di fare piegare l'orlo estremo della manica a polso è in tutto somigliante a quello che si vede usato nelle figure degli apostoli. Del resto, tutta l'invenzione è di un alto pregio artistico e noi non vediamo in essa uno spirito diverso da quello della parte inferiore. Perfetta è la distribuzione, perfetto è il modellato, l' atmosfera, la distanza, e perfetta è la calma e la serenità che si diffonde su tutta la scena celestiale.

Come nel quadro della *Pietà*, anche qui il paesaggio diventa di grande importanza. In esso il Solario non si rivela solamente come sapiente disegnatore di prospettiva, ma sa unire all'armonia della luce l' eleganza delle linee e accordare l' ambiente colla calma misteriosa che spira dal rimanente della rappresentazione. Per quella lunga ed angusta valle dove l' acqua limpida fa spiccare di più l' amenità delle colline e la fine degradazione delle tinte si perde nell' infinito, sentiamo diffondersi potentemente l' alito fervido dell' arte di Leonardo.

* * *

Dacchè Adolfo Venturi ha tolto all'artista una serie di quadri attribuitigli ingiustamente, quali le rappresentazioni del *Cristo sulla via del Calvario*, fra cui l' esemplare della Galleria di Modena eseguito dal pittore parmense Maineri è il migliore, la sua figura si rivela più chiara dinanzi a noi (1).

E vale sempre la pena di precisare la fisionomia di un artista anche nei suoi tratti secondari e affrancarlo dalle attribuzioni ingiustificate che lo svisarono.

---

(1) Vedi ADOLFO VENTURI in *Arte*, 1907, pag. 33, *Gian Francesco Maineri da Parma*.

* * *

In complesso ci troviamo dinanzi ad un artista di rara importanza che merita indubitatamente di essere annoverato tra i più grandiosi maestri lombardi dell'epoca.

Mirabile equilibrio, spirito leonardesco, che domina se stesso dominando la materia e si rinnova dando all'arte continuamente forme di perfezione alitanti di vita, ma in un aspetto di serenità che afferma quasi l'ideale raggiunto. I soggetti che egli scelse con predilezione erano sempre i più alti e nobili: l'amore della madre per la sua creatura, l'amore di Gesù per l'umanità e in questi sentimenti elevati egli è veramente degno di essere avvicinato al grande fiorentino.

E come il Vinci anche il Solario non è rimasto insensibile al prestigio della bellezza delle mani: egli non le ama solamente perchè sono belle, ma perchè sono espressive e si prestano a rendere i nostri pensieri e fare vibrare le nostre anime. Con singolare diligenza egli cura il paesaggio sugli sfondi delle sue composizioni, cominciando timidamente con quello del ritratto di Senatore, progredendo di grado in grado nella piccola pala di Murano, nel ritratto Longoni, in quello deliziosissimo della *Fuga in Egitto*, per raggiungere finalmente l'apice della perfezione nell'*Assunzione* della Certosa di Pavia.

Di carattere facile alle impressioni, il Solario subì l'influsso di diversi maestri, senza però mai perdere la sua personalità propria. E noi, dopo che ci siamo soffermate a studiare tutte le sue opere, penetrando nelle loro origini, abbiamo potuto seguire il pittore in tutto il suo sviluppo artistico. Partendo dai primi influssi del Giambellino e di Alvise Vivarini e da quello di Antonello, lo vediamo giungere di progresso in progresso all'arte suprema di Leonardo, sempre migliorando fino a toccare le eccelse cime dell'arte.

Malgrado tutto ciò il Solario non ha lasciato tracce durevoli nella pittura lombarda; in questo o quel maetro infatti, dei riflessi dell'arte sua si fanno notare (1), ma sarebbe difficile di precisare con esattezza dove andare a cercarli se non nelle opere del Luini, il solo artista che subì fortemente il suo influsso. Ciò forse procedette dal non essere stato il Solario sufficientemente compreso dai pittori contemporanei.

Ma oggi, per effetto dei continui studi e delle ricerche pazienti, la sua arte grandeggia sempre più fulgida, sempre più alta nel cielo della gloria che vince secoli.

LISA DE SCHLEGEL.

---

(1) Marco d'Oggiono, nella Pala d'altare della chiesa parocchiale di Mezzana, (riprodotta per la prima volta per cura di GUIDO CAGNOLA nella *Rassegna d'Arte* dell'aprile 1913), s'ispira direttamente dal paesaggio dell'*Assunzione* di Andrea. La poetica veduta che bene fa pensare il Cagnola allo stupendo verso dantesco: *aer dolce che al sol s'allegra*, fa vivo contrasto col rimanente della composizione in cui il d'Oggiono ci rivela le sue qualità d'artista assai mediocre, privo di invenzione propria.

INDICE DELLE TAVOLE

ANDREA SOLARIO - Madonna col Bambino.
Milano, Museo Poldi-Pezzoli - (Fot. Brogi).

ANDREA SOLARIO - Sacra Famiglia e S. Girolamo.
Milano, Pinacoteca di Brera. (Fot. Anderson).

ANDREA SOLARIO - Madonna col Bambino.
Milano, Museo Poldi-Pezzoli.

ANDREA SOLARIO - La Vergine dal cuscino verde.
Parigi, Louvre. (Fot. Alinari).

ANDREA SOLARIO - Ecce Homo.
Milano, Galleria Crespi. (Fot. Anderson).

ANDREA SOLARIO - Ecce Homo - Milano, Museo Poldi-Pezzoli.
(Fot. Anderson).

ANDREA SOLARIO - L'Annunciazione.
Londra. Collezione Fairfax Murray. (Fot. del "Burlington Fine Arts Club di Londra").

ANDREA SOLARIO - Ecce Homo.
Bergamo, Galleria Carrara.

ANDREA SOLARIO - Ritratto d'un Senatore veneziano.
Londra, National Gallery.

ANDREA SOLARIO - Ritratto di giovane.
Milano, Pinacoteca di Brera. (Fot. Anderson).

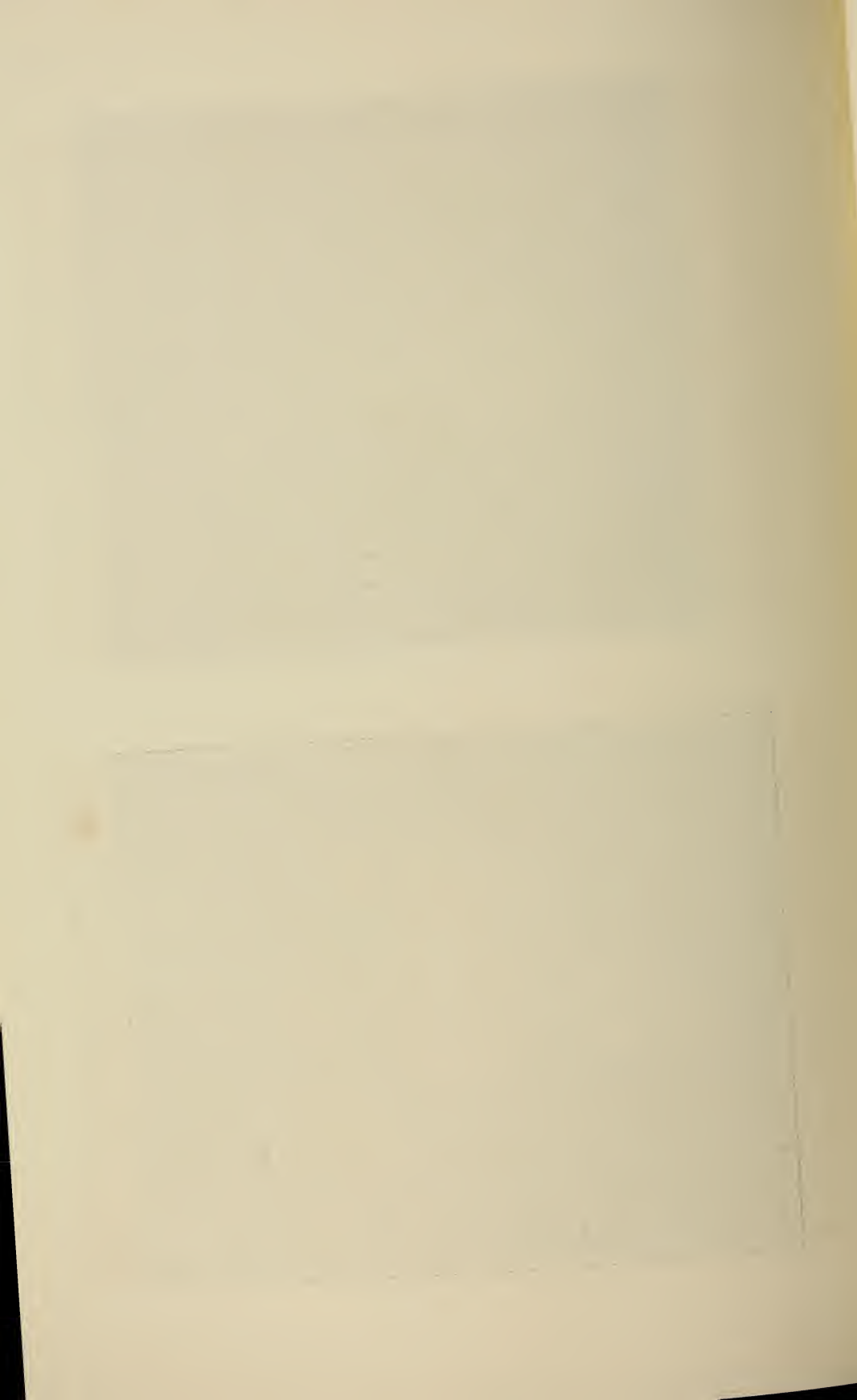
ANDREA SOLARIO - Ritratto di Domenico Morone.
Milano, Collezione Gallarati-Scotti. (Fot. Anderson).

ANDREA SOLARIO - Ritratto virile - Boston, Museo.

ANDREA SOLARIO - Ritratto di Girolamo Longoni.
Londra, National Gallery.

ANDREA SOLARIO - La testa del Batista.
Parigi, Louvre.

ANDREA SOLARIO - Ritratto femminile.
Roma, Raccolta Hertz. (Fot. Anderson).

Tav. X

ANDREA SOLARIO - Ritratto di Carlo d'Amboise. Parigi, Louvre.

ANDREA SOLARIO - Crocifissione - Parigi, Louvre.

ANDREA SOLARIO - Pietà.
Rossie Priory (Scozia). Coll. di lord Kinnaird. (Fot. del "Burlington Fine Arts Club").

ANDREA SOLARIO - Cristo con la croce.
Roma, Galleria Borghese - (Fot. Anderson).

GIAN FRANCESCO DE' MAINERI - Cristo con la croce.
Modena, Pinacoteca - (Fot. Anderson).

ANDREA SOLARIO - Il riposo in Egitto.
Milano, Museo Poldi-Pezzoli - (Fot. Alinari)

Tav. XIII

ANDREA SOLARIO - L'Addolorata - Milano, Galleria Crespi.
(Fot. Anderson).

ANDREA SOLARIO - Madonna col Bambino.
Londra, National Gallery; già nella Collezione Salting (Fot. Anderson).

ANDREA SOLARIO - L'Assunzione - Certosa di Pavia.
(Fot. Brogi).

ANDREA SOLARIO - L'Addolorata e il Cristo con la Croce - Milano, Museo Poldi-Pezzoli - (Fot. Brogi).